

ZSUZSA BOGNÁR

Die frühen Essays von Georg Lukács als Auseinandersetzung mit dem frühromantischen Begriff der Kritik

1. Einführung

Sie [die Kritik von heute] will individualisieren u. wehe sie wird individuell, sie will aber auch individuell sein u. sie wird's bis zur Unkenntlichkeit. Wir interessieren uns für Cézanne u. lernen Herrn Rosenhagen kennen. Man erkennt nie den Kritisierten, was sie sagt kann sich immer auf alle beziehen. Sie geht oft von formellen Fragen aus aber bleibt immer im allgemein Formellen stecken weil ihr das Persönliche, das ganz Persönliche (also nicht die Überzeugungen, der Stil, die Richtung dieser od. jener Persönlichkeit) sondern, das Einzige des betreffenden Werkes immer als zu zufällig fragwürdig daher nicht messbar erscheint. Es fehlt ihr die Sicherheit der Wertung.¹

Der hier zitierte Kritikentwurf findet sich im Nachlass des früh verstorbenen Kunsttheoretikers Leo Popper, des wichtigsten Jugendfreundes von Georg Lukács. Popper hat den unvollendet gebliebenen Text wahrscheinlich 1910 für eine deutschsprachig geplante Rezension über Lukács' kurz vorher in Ungarn erschienenen Essayband *A lélek és a formák* geschrieben. Auch wenn die formulierten Einwände allgemein gehalten sind, kann man in Anlehnung an Poppers ungarisch veröffentlichte Rezension auch hier den leisen Vorwurf gegen die Lukáčssche Vorgehensweise heraushören: er vertrete den Typ des Kritikers, bei dem das Kritisierte lediglich als Vorwand diene; die Besonderheit des Werks selbst, die ihm eigene Form, gehe dabei verloren. Daran jedoch lag es Popper gerade in erster Linie, wie man seinen kunsttheore-

1 Ottó Hévizsi/ Árpád Tímár: *Dialogus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. [Dialog über die Kunst. Leo Poppers Schriften. Briefwechsel zwischen Leo Popper und Georg Lukács]. Budapest 1993, S. 104.

46 tischen Aufsätzen entnehmen kann.² Dennoch gibt der Rezensent aufgrund einiger Aussagen im Essayband nicht die Hoffnung auf, dass bei Lukács einmal auch eine richtige Formkritik geboren werden könne.³

Popper hat den Wesenszug der Lukáčsschen Denk- und Schreibweise, der übrigens auch für den späteren Kunstphilosophen bestimmend bleibt, sehr richtig erkannt. Nicht einmal in den Aufsätzen, die Lukács der Besprechung von Gegenwartsliteratur widmete, konnte er sich allein auf das konkrete Werk beschränken. Das unmittelbare Leseerlebnis regte ihn nicht zum Aussprechen eines kritischen Werturteils an, sondern diente ihm als Anlass zur Thematisierung eines existenziell wesentlichen Problems, das er bis auf den Grund klären wollte. Trotz der subjektiven Färbung entsprach eine solche Sicht keineswegs der um die Jahrhundertwende verbreiteten impressionistischen Kritik à la Alfred Kerr; sie entstand vielmehr als unmittelbare Nachfolge der geistesgeschichtlichen Methode Wilhelm Diltheys. Wie bekannt, setzte Dilthey die literaturhistorische Darstellung mit dem Nachvollziehen eines hermeneutischen Aktes gleich, der »in Kunstwerken Gestalten des Lebens, die zugrunde liegende historische Epoche und die in dieser ausgebildeten Objektivationen des Geistes repräsentiert sieht.«⁴

Diltheys Dichterporträts in *Das Erlebnis und die Dichtung* galten schlechthin als gemeinsame geistige Grundlage für die ganze Lukács-Generation. Dies wird auch von Popper unterstrichen, wenn er in einer anderen Skizze zu der oben genannten Rezen-

- 2 Vgl. Lukács' Nekrolog über Popper: »Die Form ist *der* Gedanke Leo Poppers. Jeder wesentliche Mensch hat nur einen Gedanken: [...] Die Form ist das Bindende und das Bannende, das Lösende und das Erlösende seiner Welt. Die Kluft zwischen Leben und Werk, zwischen Welt und Form, zwischen Schaffenden, Gestaltung, Gestalt und Aufnehmer hat noch niemand so weit aufgerissen, wie er«. In: *Pester Lloyd*, 18. Dezember 1911, Abendblatt, S. 5.
- 3 Leó Popper: *Lukács György: A lélek és a formák*. In: Magyar Hírlap, XX. Jg., 99. Nr. 27. April 1910. S.12. Vgl. auch: Ottó Hévízi/Árpád Tímár: *Dialog über die Kunst* (s. Anm. 1), S. 24–27.
- 4 Vgl. Werner Jung: »Georg Lukács als Schüler Wilhelm Diltheys«. In: ders.: *Von der Utopie zur Ontologie. Zehn Studien zu Georg Lukács*. Bielefeld 2001, S. 247.

sion das Lukácssche Herangehen an das Kunstwerk mit dem von »Hölderlin, Dilthey, Schleiermacher« gleichsetzt.⁵ Damit verortet er selbst die Lukácsschen Essays in der romantischen Tradition der Hermeneutik, die in vielerlei Hinsicht auf Friedrich Schlegels ästhetische Theorie zurückgreift.⁶

Der junge Lukács interessierte sich vor allem für Friedrich Schlegel, die intensive Beschäftigung mit ihm und dem frühromantischen Gedankengut zieht sich durch seine ganze Jugendperiode hindurch. Weshalb hier gerade Popper als erster kritischer Zeuge für seine Bestrebungen herbeizitiert wurde, liegt daran, dass er für Lukács als unentbehrlicher geistiger Partner galt. Kurz nach dem Tod des Freundes notierte er in sein Tagebuch: »mit wem [ich] immer [...] nun spreche: Leo ist immer der Partner«.⁷

Auf der Grundlage der privaten Dokumente dieser Freundschaft lässt sich somit Lukács' über die ganze Jugendperiode andauernde Auseinandersetzung mit der Frühromantik und deren existentielle Bedeutung für ihn zuverlässig belegen. Der Briefwechsel zwischen 1902 und 1917, und das Tagebuch 1910–1911 werden daher im Folgenden als Ausgangspunkt dienen, um für die weitere Untersuchung zunächst eine textgenetische Vorlage zu bieten. In Anknüpfung daran wird Lukács' Begriff der Kunstkritik vor der Folie der kunsttheoretischen Schriften von Friedrich Schlegel nachvollzogen, wobei als Grundlage die einschlägigen Bände des sich in Budapest befindenden Lukács-Archivs dienen. Bei der Bestimmung des Lukácsschen Kritikbegriffes bildet der Essayband *Die Seele und die Formen* den Ausgangspunkt, weil er nicht nur seine zwischen 1907 und 1910 verfassten Kritiken enthält, sondern in dem einführenden Essay auch die Problematik des Genres thematisiert.

Vorausgeschickt werden soll allerdings, dass man bei der Interpretation des Essaybandes auf ein unübersehbares Dilemma

5 Ottó Hévizsi/Árpád Tímár: *Dialog über die Kunst* (s. Anm. 1.), S. 92.

6 Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Frankfurt am Main 1991, S. 26–40.; Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*. hg. u. eingel. v. Manfred Frank. Frankfurt am Main 1999, S. 8.

7 György Lukács: *Napló-Tagebuch (1910–11). Das Gericht (1913)*. Budapest 1981, S. 45.

48 stößt. Wie in der Lukács-Forschung bereits öfter angemerkt wurde, lässt sich bei dem jungen Essayisten keine eindeutige Stellungnahme der Frühromantik gegenüber ausmachen. Zwar beabsichtigt Lukács mehrmals *expressis verbis* an der Romantik scharfe Kritik zu üben, gleichzeitig aber lässt sich bei ihm auch eine »uneingestandene Wahlverwandtschaft zu den Frühromantikern« finden.⁸ Diese Widersprüchlichkeit ist in dem ganzen Frühwerk zu verfolgen, bis hin zur 1916 erschienenen Romantheorie. Es geht für Lukács also um eine zentrale und konstante Problematik,⁹ bei deren Behandlung durch die Forschung bis heute die Praxis vorherrscht, die literaturgeschichtlichen Aufsätze Lukács' mit philosophischer Begrifflichkeit zu erfassen und sie dergestalt als Kristallisationen weitreichender philosophischer Vorstudien zu behandeln.¹⁰ Von der allgemein bekannten philosophischen Orientierung des jungen Lukács ausgehend, kommt es dabei gewöhnlich zur Konfrontation der frühromantischen Kunstphilosophie mit den philosophischen Vorstudien Lukács', mit der Unbedingtheit der Kantschen Ethik und den lebenspraktischen Forderungen der Soziologen Georg Simmel und Max Weber. Diese Vorgehensweise lässt eine differenzierte Analyse der einzelnen Essays notwendigerweise nicht zu; außer Acht gelassen wird auch, dass die Essays – im Widerspruch zu der theoretischen Prämisse des Bandes – eine ironische Textgestaltung nach frühromantischer Art verwirklichen. Um diesem Desiderat zu begegnen, werden in dem vorliegenden Beitrag schließlich drei Essays nach der Reihenfolge ihrer Entstehung untersucht, die offensichtlich eine Auseinandersetzung mit der frühromantischen Ästhetik vornehmen: der Novalis- und der Sterne-Essay, und als letzter der den Band eröffnende *Brief an Leo Popper*. Indem diese Essays in erster Linie auf ihre Textstruktur hin analysiert werden, geht es schließlich darum, inwieweit sich Lukács selbst von dem Textmodell der frühromantischen Kritik verselbständigen konnte.

8 Ute Kruse-Fischer: *Verzehnte Romantik. Georg Lukács' Kunstphilosophie der essayistischen Periode (1908–1911)*. Stuttgart 1991, S. 114.

9 Stefanie Benke: »Lukács und die Frühromantik«. In: *Lukács 2001. Jahrbuch der Internationalen Georg- Lukács-Gesellschaft*. Bielefeld 2001, S. 53–66.

10 Peter Zima V.: »Georg Lukács' Essay als Vorstufe zum System«. In: ders.: *Essay / Essayismus: Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg 2012, S. 142–147.

2. 1. Etappen und deren Textzeugnisse

Von 1906 an lässt sich bei Lukács ein stetig wachsendes Interesse für die Romantik beobachten. Die ersten Spuren davon kann man in seinem Aufsatz *Gedanken über Henrik Ibsen* entdecken, der in diesem Jahr in der gesellschaftswissenschaftlichen Zeitschrift der linksradikalen ungarischen Intelligenz, *Huszadik Század*, erschienen ist.¹¹ Hier versteht Lukács die Romantiker noch mit Kennzeichen, die er später aufgibt; charakteristisch für sie seien überschwenglicher Gefühlskult, irrationalistische Ausschweifungen und ein Mangel an Realitätssinn. Zugleich kommt aber auch sein wichtigster, nie wieder zurückgenommener Vorwurf gegen die Richtung zum Ausdruck, ihre Missachtung jeglicher Beschränkung. Aus diesem Aufsatz geht eindeutig hervor, dass sich in seinem damaligen Romantikverständnis die verschiedenen Tendenzen und Schulen noch nicht ausdifferenzieren, stellt er doch hier die Vertreter nicht einmal mit Rücksicht auf ihre nationale Verschiedenheit nebeneinander, wie »Novalis, Hölderlin, Shelley«¹², und auch den jungen Flaubert sowie Ibsen behandelt er als Romantiker.¹³ Wenn er in den späteren Texten, etwa vom Ende 1907 ab, als der *Novalis*-Aufsatz entstanden ist, über Romantiker spricht, dann meint er schon die Frühromantiker,¹⁴ allerdings verwendet er diese Bezeichnung später überhaupt nicht mehr.

Um 1906 plant Lukács ein Buch über die Romantik, oder – nach manchen seiner Aussagen – über Friedrich Schlegel, das nie

11 György Lukács: »Gondolatok Henrik Ibsenről. [Gedanken über Ibsen.]«. In: ders.: *Ifjúkori művek [Jugendschriften]*. Budapest 1977, S. 90–105. [*Huszadik Század*, 1906, Jg. 7. Heft 8. S. 127–137].

12 Ebd., S. 92.

13 In dieser Interpretation der Romantiker war Lukács' Vorbild nach einer selbstverfassten Fußnote Rudolf Hayms Monographie *Die romantische Schule*. Berlin 1870. Vgl. ebd., S. 95.

14 Ein Beweis dafür ist, dass er trotz des verallgemeinernden Titels *Zur romantischen Lebensphilosophie* ausschließlich über die Jenaer Romantiker spricht und auch in den späteren Texten beschränkt er sich auf die Vertreter dieser Schule.

50 fertiggestellt wird. Sein Interesse für den führenden Theoretiker der frühromantischen Schule ist nicht verwunderlich, war er doch selber von Anfang an theoretisch eingestellt und in den 1910er Jahren von der Ambition geführt, eine Kunstphilosophie der Moderne zu schaffen.¹⁵ Dass er sich jahrelang sehr intensiv mit den Romantikern, und insbesondere Friedrich Schlegel beschäftigte, beweist allein schon der erhalten gebliebene Bestand seiner Privatbibliothek.¹⁶

Anhand eines 1910 entstandenen Briefes, in dem er Leo Popper um die Zusendung einer Serie von Büchern bittet, kann man die Gegenstände seiner Romantik-Studien rekonstruieren. Die Liste enthält zahlreiche Briefausgaben der Romantiker, genauer von Carolina Schelling, Dorothea Schlegel, Novalis, Brentano, Schleiermacher, den Schlegel-Gebrüdern, dann Friedrich Schlegels *Lucinde* und *Prosaische Jugendschriften*, und berühmte Werke der Romantik-Forschung: die Literaturgeschichte von Ricarda Huch, Hermann Hettner, Rudolf Haym und Marie Joachimi.¹⁷ Wie bekannt, musste Lukács infolge aktueller politischer Ereignisse, an denen er gewöhnlich aktiv teilnahm, mehrmals Stadt und Land verlassen, immer wieder ließ er aber die verlorenen Bücher seiner Bibliothek ersetzen. Daher sind heute in der Privatbibliothek nicht immer die originalen Exemplare, die Lukács damals benutzte, befindlich.¹⁸ Angeblich scheute er auch davor, in Bücher zu schreiben,¹⁹ die zweibändige Ausgabe von Schlegels *Prosaischen*

15 Vgl. das Habilitationsprojekt von Lukács und als dessen Ergebnis die *Heidelberger Ästhetik* (1916–1918).

16 Die Bibliothek befindet sich in Lukács' ehemaliger Wohnung in Budapest, heute: Georg-Lukács-Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

17 Georg Lukács an Leo Popper, Budapest, 13. Januar 1910 (s. Anm. 1), S. 315–318.

18 Heute sind im Archiv folgende Exemplare vorhanden: Rudolf Haym: *Die romantische Schule* (s. Anm. 13); Hermann Hettner: *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert*. 5., verb. Aufl. Braunschweig 1909; Marie Joachimi: *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*. Jena und Leipzig 1905; Ricarda Huch: *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*. Leipzig 1920.

19 Die mündliche Mitteilung der Bibliothekarin des Lukács-Archivs diesbezüglich wird durch die Tatsache unterstützt, dass die anderen Bücher im Archiv, z. B. die erwähnten Literaturgeschichten, keine handschriftlichen Markierungen enthalten.

Jugendschriften aus dem Jahre 1906 bildete jedoch in beider Hinsicht eine Ausnahme: beide Bände sind die ursprünglichen und voll mit handschriftlichen Markierungen; die Seitenränder sind mit Kreuzen und kurzen Strichen dicht bezeichnet, welche Lukács an für ihn bedeutsame Stellen mit Bleistift setzte.²⁰ Den Markierungen kann man entnehmen, dass sich Lukács sowohl mit den Fragmenten als auch den theoretischen Schriften, wie dem *Studium*-Aufsatz und dem *Gespräch über die Poesie* ernsthaft auseinandergesetzt hatte.

Als Ertrag der diversen philosophischen, ästhetischen und literaturgeschichtlichen Studien erscheinen ab 1908, zuerst in der maßgebenden zeitgenössischen Literaturzeitschrift *Nyugat*,²¹ dann in den kurzlebigen Zeitschriften der linken Kulturreformer *Renaissance* und *A Szellem*, literaturkritische Essays von ihm,²² geschrieben in einem in Ungarn völlig fremden, nebelhaften philosophischen Stil.²³ Sie wurden schließlich um weitere Studien über Theodor Storm, Lawrence Sterne, sowie um eine Einführung über die Beschaffenheit des Essays ergänzt und vereint im Band *A lélek és a formák* 1910 in Budapest herausgegeben. Die deutsche Fassung, um einen weiteren Essay über Paul Ernst erweitert, erschien ein Jahr später unter dem Titel *Die Seele und die Formen* in Berlin. Obwohl Lukács um diese Zeit auch andere wichtige essayistische Texte verfasst hat, wie *Zur Theorie der Literaturgeschichte* (1910) und *Ästhetische Kultur* (1912), und vor allem *Die Theorie des Romans* (1916), markiert eigentlich *Die Seele und die Formen* seine Essayperiode.

20 Es geht um die Ausgabe: Friedrich Schlegel: *Prosaische Jugendschriften I–II*. Hg. v. Jacob Minor. 2. Aufl. Wien 1906.

21 In *Nyugat* erschienen außer dem Novalis-Essay auch noch weitere über Rudolf Kassner, Stefan George, Richard Beer-Hofmann und Kierkegaard.

22 Die *Renaissance* brachte den Essay über Charles-Louis Philippe und in *Szellem* erschien der zuletzt geschriebene Aufsatz über Paul Ernst im Jahre 1911.

23 Vgl. Zsuzsa Bognár: »Die ungarische Rezeption des Essayisten Georg Lukács. Ein interkultureller Diskurs um 1910 in Budapest.« In: Ernő Kulcsár-Szabó/Karl Manherz/Magdolna Orosz (Hg.): »das rechte Maß getroffen«. *Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag*. Berlin/ Budapest 2004, S. 166–176.

2. 2. Privatdokumente: der Romantik-Diskurs im Tagebuch und im Briefwechsel

Wie ein Notat im *Tagebuch* belegt, hat Lukács selbst den Essay-Band als Romantik-Buch betrachtet:

Soeben fällt mir ein: das Buch, an dem ich jetzt schreibe, wird doch mein längst geplantes Buch über die Romantik sein, dessen Skizze ich im Sommer 1906 in der Tatra aufgerissen hatte (irgendwo muss es den ersten Rohentwurf noch geben.)²⁴

Dass der Band *Die Seele und die Formen* dann schließlich tatsächlich fertiggestellt wurde, dazu mögen in hohem Maße auch private Motive beim jungen Lukács beigetragen haben, ganz konkret seine gescheiterte Beziehung zu der Malerin Irma Seidler. Für die inspirative Kraft dieses Erlebnisses spricht auch die Widmung des Bandes: »Dem Andenken Irma Seidlers«. In Lukács' Fall ging es, etwa wie bei Kafka, um die Entscheidung zwischen Leben und Werk, und, ebenfalls wie Kafka, konnte er jahrelang, zwischen 1907 und 1909, die letzte Entscheidung nicht treffen. Für ihn bedeutete diese Frau die größte Leidenschaft seines Lebens: Irma Seidler war in der Liebe von gleichem Rang wie Leo Popper als Freund. Dem Zögern vor der Wahl hätte auf theoretischer Ebene das Unendlichkeitsstreben der Frühromantiker als eine Art Legitimationsgrundlage entgegenkommen können, gleichzeitig drängten Lukács jedoch seine ethischen Grundsätze zur Eindeutigkeit.²⁵ Die Auseinandersetzung mit den frühromantischen Ideen erschien ihm daher als existentielle und intellektuelle Herausforderung.

Rückblickend, nachdem die seltsame Beziehung durch Irma Seidlers Heirat mit einem Kollegen aus der Malerschule zu Nagybánya, Károly Kürthy, beendet wurde, hielt Lukács selbst

24 Georg Lukács: *Tagebuch: 1910–11*. Berlin 1991, S. 17. Der Eintrag stammt vom 28. Mai 1910.

25 Ihre Geschichte inspirierte in den letzten Jahrzehnten mehrere Romane, vgl.: András Nagy: *Kedves Lukács*. Budapest 1984; Robert Menasse: *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Salzburg, Wien 1991.

die Essays für typische Stadien einer Liebesbeziehung, wie er 53
das im Mai 1910 im Tagebuch vermerkte:

Nun wird es also die wirkliche, lyrische Reihe geben: George, Beer-Hoffmann, Kierkegaard, Philippe. Denn der Zusammenhang mit den anderen ist weitaus lockerer; Novalis: die Stimmung der Begegnung; Kassner: Florenz, Ravenna; Storm: Briefe aus Nagybánya. Noch weiter entfernt: Sterne: die Vergeblichkeit, die »liederlichen« Stimmungen des Winters nach dem Bruch; [Paul] Ernst: die Stunden der Abrechnung. In jenen vieren aber wird die Geschichte des Ganzen enthalten sein – ²⁶

Was den Titel des Essaybandes anbelangt, könnte man in diesem Zusammenhang feststellen, während das Tagebuch das »Seelische« fixiert, thematisiert der Briefwechsel mit Leo Popper das Überpersönlich-Abstrakte, die dazugehörenden »Formen«. Lukács' Formbegriff scheint aber nicht von vornherein fest zu sein. Im Oktober 1909 macht Popper die Andeutung, es wäre vielleicht angemessener, die Reihenfolge der beiden Substantive im Titel des in Vorbereitung befindlichen Bandes umzukehren. Dabei argumentiert er als Verfechter des Formgedankens, er habe »den alten Verdacht [...], dass die Seele sekundär und zufällig ist«.²⁷ Lukács lässt diese Bemerkung außer Acht, dafür macht er in seinem Antwortbrief einen Vorschlag die Reihenfolge der Essays betreffend, wobei er noch von einer Motivkette seelischer Erfahrungen spricht, die offenbar als »Symbole« des kurz vorher erlebten Bruches mit Irma aufgefasst werden sollen:

[...] die Reihenfolge. Ich glaube, dies wäre nötig: Novalis (Tod), B[eer] H[offmann] Tod als Symbol von Fremdheit und Trennung, Kierkegaard (Fremdheit und Trennung im Leben), George (Poesie der Fremdheit und der Trennung), Sterne (Satyrspiel über die zwei Arten der Fremdheit, in Inhalt u. Form)²⁸

26 Georg Lukács: *Tagebuch* (s. Anm. 24), S. 16. Eintrag am 20. Mai 1910

27 Brief von Leo Popper an Georg Lukács (Berlin, 26. Oktober 1909), In: Karádi, Éva, Fekete, Éva (Hg.): *Georg Lukács' Briefwechsel 1902–1917*. Budapest 1982, S. 89.

28 Brief von Lukács György an Leo Popper (Budapest, 29. Oktober 1909), ebd., S. 93.

Nur acht Monate später sind jedoch seine Ordnungsprinzipien in Bezug auf den Band schon der Ästhetik entlehnt: Es scheint sich ein klares Formbewusstsein bei ihm herausgebildet zu haben, wenn er jetzt die Essays unter dem Aspekt der durch sie dargestellten Formsuche gruppiert:

Meine Gesichtspunkte: Kierk.[egaard] als Paradigma meiner Form, kommt gleich nach dem Vorwort. Dann: Die Sentimentalen, Storm und Ph[ilippe] [Chronologie]. Diese und die Lebenskunst sind das Bindeglied zu Novalis und G[eorge] zwischen diesen beiden auch das Motiv der Tod) und zu Kassner. Dort die Einheit des Form- und Lebensproblems. Danach: Sterne: dasselbe negativ; Ernst: dasselbe positiv. Als Schlusswort: Die Form ist die höchste Richterin des Lebens. Ist das gut?²⁹

Andererseits ist die Form bei Lukács, wie es sich auch in diesem Zitat zeigt, nicht von rein ästhetischem Charakter, sie hat zugleich ethische Implikationen. Lukács versucht dies an mehreren Stellen zu klären: je fester in ihm die Überzeugung von der Unerlässlichkeit der Formen wird, desto intensiver möchte er das erläutern. In einem anderen Brief nennt er die Form »ein biologisches Bedürfnis (nicht im gewöhnlichen »naturwissenschaftlichen« Sinn des Wortes, sondern ganz tief: als Bedürfnis, die »Ganzheit« des Lebens zu erfassen).«³⁰ Dann geht es folgendermaßen weiter:

Parallel dazu entsteht die große Abrechnung, das Buch über die Romantik: eine Abrechnung mit dem Rationalismus, der die Form in die Welt projizierte, will sagen, die Formen=die Welt, das Ding an Sich [...].³¹

Für Lukács führt also der Weg zum Formbegriff durch die Auseinandersetzung mit der Frühromantik, genauer gesagt, durch die oben formulierte »Abrechnung« mit der Frühromantik hindurch. Ihre Begründung vollzieht sich in dem Briefwechsel mit Popper bereits ein Jahr früher, während er an dem Sterne-Essay

29 Brief von Georg Lukács an Leo Popper (Florenz, 9. Oktober 1910), ebd., S. 150.

30 Brief von Georg Lukács an Leo Popper (Berlin, 15. Juni 1910), ebd., S. 134.

31 Ebd.

arbeitet. Popper versucht diesen Text als eine Auseinandersetzung mit seiner eigenen Theorie über die offenen und geschlossenen Formen zu deuten, und dabei warnt er Lukács davor, vorschnelle Konzeptionen zu konstruieren.³² Der Kritisierte fühlt daraufhin die Notwendigkeit, sich von den ästhetischen Ansichten des Freundes abzugrenzen, und dabei setzt er den Essay zum ästhetischen Diskurs der Romantik in Beziehung:

Die Romantik ist Flug, aber man kann nicht immer fliegen, und es gibt kein Ziel, weil sie nach dem Unendlichen strebt. Und ähnliche Gedanken liegen auch Novalis zugrunde, die Frage wird im Mittelpunkt meines (in Arbeit befindlichen) Buches über Friedrich Schlegel stehen. Die Romantik ist Poesie, mit den Worten Friedrich Schlegels, progressive Universalpoesie, über die er schreibt: »Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann... Sie ist allein unendlich, weil sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.« Und aus dem Novalis wirst Du Dich vielleicht daran erinnern, daß das Wesen des romantischen Lebens die in die Praxis übertragene Poesie, die Erhebung ihrer innersten und tiefsten Gesetze zu Lebensgesetzen ist. Nun, mein Leben ist zum Großteil eine Kritik der Romantik.³³

Lukács kann jetzt schon auch den Haupteinwand beim Namen nennen, den er 1907, in der Zeit der Entstehung des Novalis-Essays, noch nicht klar formulieren konnte. Es geht ihm um die romantische Ironie. Er beruft sich nun auf die Fortsetzung des vorhin zitierten 116. Athenäumsfragments von der »endlosen Reihe« der Reflexion,³⁴ während er im Weiteren präzisiert, was er an dieser Kategorie auszusetzen hat:

Doch ist die Romantik nicht nur »Sehnsucht« nach dem Unendlichen, sondern auch romantische Ironie [...] Ich meine: Humor ist romantisch,

32 Brief von Leo Popper an Georg Lukács (Berlin, 25. Oktober 1909), ebd., S. 83.

33 Brief von Georg Lukács an Leo Popper (Budapest, 27. Oktober 1909), ebd., S. 91.

34 *KFSA*, Bd. 2, S. 182.

die Form der Romantik ist der Roman, die Frage lautet: in welcher Beziehung steht er zu den Formen? (Ethisch – zum kategorischen Imperativ?) Ich also gebe eine Kritik dieser unendlichen Form, und diese Kritik ist mir wichtig.³⁵

In dieser Kritik an der Ironie verflochten sich also allgemeine Formkritik, gezielte Romantikkritik und private Lebenskritik, wobei beide letztlich aus einer ethischen Basis hervorgehen.

3. Lukács' Begriff der Kunstkritik im Essayband *Die Seele und die Formen*

Wie oben bereits angemerkt wurde, hat das einführende Stück mit seinem, für die Konstruktion des ganzen Bandes bezeichnenden Doppeltitel *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper* einen mehrfachen Stellenwert:³⁶ es enthält die theoretische Grundlegung des Bandes, indem hier das Gattungsproblem des Essays erörtert wird, zugleich stellt es selbst ein Musterbeispiel für den Essay dar – insofern kann es als Metaessay bezeichnet werden. Die Fragestellung betrifft zunächst die Beschaffenheit des Essays. Das ist tatsächlich ein eminentes Problem, denn von der Beantwortung dieser Frage soll die Existenzberechtigung des ganzen Buches abhängen. Der Essayband könne als solcher erst bestehen, wenn der Essay, d.h. in dem konkreten Fall, ein jeder Text des Bandes fähig sei, eine eigene Form aufzuweisen. Der ganze Aufsatz handelt in diesem Sinne von Verortungsmöglichkeiten des Essays.

An dieser Stelle beschränkt sich die vorliegende Darstellung darauf, Lukács' theoretischen Versuch nachvollzuziehen; die Analyse des Textes im Hinblick auf den essayistischen Charakter erfolgt später. Zunächst operiert Lukács im *Brief* mit den als wesensfremd erkannten Bereichen von Wissenschaft und Kunst, und dabei vollzieht er im ersten Schritt die Abgrenzung des

35 Georg Lukács an Leo Popper (Budapest, 27. Oktober 1909 s. Anm. 27), S. 92.

36 Im Folgenden: *Brief*.

Essays von der Literaturgeschichte als Disziplin der Geisteswissenschaften: »Denn für uns kommt es nicht darauf an, was diese Essays als ›literarhistorische‹ Studien bieten könnten, sondern nur, ob etwas in ihnen ist, wodurch sie zu einer neuen, eigenen Form werden [...].«³⁷ Der Anspruch auf die eigene Form rückt seine Vorstellung des Essays der Kunst näher; dabei gebraucht er die Genrebezeichnungen ›Kritik‹ und ›Essay‹ synonymisch und damit meint er eine Kontinuität zwischen Antike, Romantik und Moderne wieder herzustellen:

Also: die Kritik, der Essay – oder nenne es vorläufig wie du willst – als Kunstwerk, als Kunstgattung [...] Denn Wilde und Kerr machten eine Weisheit nur allen geläufig, die schon in der deutschen Romantik bekannt war, deren letzten Sinn die Griechen und Römer ganz unbewußt als einen selbstverständlich empfanden: daß Kritik eine Kunst und keine Wissenschaft sei.³⁸

Als erste Vertreter des modernen Kritikers, die dieser Tendenz angehörten, nennt Lukács Friedrich Schlegel und Schleiermacher – mindestens in der ungarischen Fassung des Textes.³⁹ Die ein Jahr später entstandene deutsche Fassung zeigt relevante Unterschiede, so fehlt hier der obige Hinweis auf die Vorbildlichkeit der deutschen Kritiker. Immerhin ruft die obige Distinktion gleich das 117. Lyceums-Fragment in Erinnerung, in dem es heißt:

Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.⁴⁰

Die Anforderung Schlegels, poetisch zu sein, bezieht sich bei den Frühromantikern nicht allein auf die Gestaltungsprinzipien, sondern

37 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen*. Berlin 1911, S. 3.

38 Ebd., S. 3 f.

39 Lukács, György: *A lélek és a formák. Kísérletek*. Budapest 1997, S. 33.

40 *KFSA*, Bd. 2, S. 162.

58 sie drückt eine vollständig neue Auffassung von der Kritik aus. In diesem Sinne interpretiert Walter Benjamin die romantische Kunstkritik nicht als Werturteil, sondern »einerseits [als] Vollendung, Ergänzung, Systematisierung des Werkes, andererseits [...] seine Auflösung im Absoluten.«⁴¹ Benjamins Verständnis der Kunstkritik impliziert gleichzeitig die Überlegenheit der Kritik dem Werk gegenüber, insofern sie sogar mehr kann als das Werk selbst. Ein ähnlicher Gedanke erscheint auch bei Lukács, wenn er im zweiten Schritt Dichtung und Kritik auf Grund ihrer Beziehung zum Bild einander gegenüberstellt. Das Prinzip der Dichtung, so Lukács, sei »ein Bilder-Schaffendes«, das der Kritik »ein Bedeutungen-Setzendes«,⁴² wobei das Letztere in erkenntniskritischer Hinsicht mehr beinhalte, auch die Zusammenhänge der primären Abbildungen der Welt, ohne auf das Darstellungsmoment angewiesen zu sein. Dieser höhere Wissensstand sei nach ihm daher durch die »Bildlosigkeit aller Bilder« gekennzeichnet.⁴³

Lukács versucht also die Kritik nicht nur von der Wissenschaft, sondern auch von der Dichtung abzulösen, in der Hoffnung, dadurch die ihr eigene, unverwechselbare Form zu gewinnen. Das Abgrenzungsmanöver kann jedoch nicht konsequent durchgeführt werden; vielmehr ist für die Argumentation ein ständiges Oszillieren charakteristisch, währenddessen er unabsichtlich auf das romantische Vorbild der Kritik zurückgreift. Wenn er zunächst den Wahrheitswert von Dichtung und Essay miteinander vergleicht, dann muss er einsehen, dass der Essay zwar – im Gegensatz zu der Dichtung – immer aus dem bereits Vorgeformten, dem vorhandenen Werk ausgeht, kann dies seinem Wahrheitswert keinerlei Garantie sichern, folglich lassen sich Dichtung und ihre Kritik diesbezüglich doch nicht unterscheiden:

Auch ist es nicht wahr, daß es hier ein objektives, äußeres Maß der Lebendigkeit gebe, daß wir an dem »wirklichen« Goethe die Wahrheit der Goethe von Grimm, Dilthey oder Schlegel messen könnten.⁴⁴

41 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. (s. Anm. 6), S. 78.

42 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37.), S. 12.

43 Ebd., S. 13.

44 Ebd., S. 23.

Genauso gut kann man bei Lukács eine latente Affirmation der Ironie entdecken., z. B. an der Stelle, an der Sokrates' Leben als Vorbild herangezogen wird. Dies sei »das typische für die Form des Essays, wie kaum ein anderes Leben für irgend eine Dichtungsart ist«;⁴⁵ für die Gattung also, an der jetzt Lukács allein liegt. Beispielhaft sei Sokrates' Leben für den Essay, sowohl was die Relevanz der thematisierten Probleme als auch deren Steigerung und endgültige Zuspitzung angeht: »Eine Frage wird aufgeworfen und so vertieft, daß die Frage aller Fragen aus ihr wird, dann aber bleibt alles offen.«⁴⁶

Bei einer solchen Art der Fragestellung, so Lukács, können die einzelnen, aufeinander folgenden Stufen nicht zu einem logischen Ende geführt werden, wie auch bei Sokrates der Abschluss des Lebens, der Tod nicht bedeutungsvoll und Sinn gebend, als eine Krönung des Lebens erschienen sei, was das Merkmal einer Tragödie darstellen sollte, sondern abrupt und anorganisch:

[...] von außen, aus der Realität, die in keinem Zusammenhange mit der Frage, noch mit dem, was als Möglichkeit einer Antwort ihr eine neue Frage entgegen bringt, kommt etwas, um alles zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist kein Schluß, sie kommt ja nicht aus dem Innern, ist aber dennoch der tiefste Schluß, denn von innen wäre ein Abschließen unmöglich gewesen.⁴⁷

Der Abschluss ist daher sowohl im Platonischen Dialog als auch im Leben des Philosophen „immer willkürlich und ironisch“.⁴⁸ Wenn Sokrates' Leben maßgebend für die Ausgestaltung des Essays ist, dann folgt daraus, dass dessen adäquate Form die ironische ist. Das Prinzip der Ironie spiegelt sich übrigens auch in der Erkenntnis von Sokrates wider, »daß derselbe Mensch die Tragödien und Komödien schreiben sollte«.⁴⁹ Darin ist gleich die Position des Kritikers involviert: »die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem

45 Ebd., S. 30.

46 Ebd., S. 31.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 32.

60 Gefühl«. ⁵⁰ Sokrates erscheint als Vorbild für den heutigen Kritiker und seine Lebensgestaltung sowie die Struktur seiner Dialoge als Form des heutigen Essays. Damit hat Lukács Friedrich Schlegel in Bezug auf das Ironie-Konzept eingeholt. ⁵¹

Schließlich vollzieht Lukács' Kritiker dieselbe Doppelbewegung im Prozess des Richtens, wie der romantische Dichter beim Schaffen. Beide schöpfen aus dem eigenen kreativen Potential heraus, trotzdem gibt es für beide einen Maßstab, und zwar sowohl bei Lukács als auch bei Schlegel einen abstrakten, die als eine ›Idee‹ gesetzt wird. »[N]ur durch die richtende Kraft der geschauten Idee rettet [...] sich [der Essayist] aus dem Relativen und Wesenlosen« bei Lukács; ⁵² und als »Idee der Kunst« wird durch Walter Benjamin der Schlegelsche Begriff der Transzendentalpoesie interpretiert, ⁵³ insofern sie »die in modernen Dichtern nicht seltenen transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des dichterischen Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Selbstreflexion und schönen Selbstbespiegelung« vereint. ⁵⁴

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. KFSa, Bd. 2., S. 160., 108. Lyceums-Fragment:

»Die Sokratische Ironie ist die einzig durchaus unwillkürliche und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich zu erkünsteln und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen und allse tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und der Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst und den Ernst für Scherz halten.«

⁵² Ebd., S. 35.

⁵³ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* (s. Anm. 6), S. 87–109.

⁵⁴ KFSa, Bd. 2., S. 204., 238. Athenäums-Fragment

Bei Lukács ist es »der große Wertbestimmer der Ästhetik, der immer Kommende, der noch nie Angelangte, der einzig zum Richten Berufene, der sie ihm [dem Essayisten] eingibt«. ⁵⁵ Aus der Perspektive der Ästhetik als Utopie kommt einem dann der Essay mit seinem Vorläufertum als unentbehrlich vor. Er verfüge nämlich, im Gegensatz zur Idee der Ästhetik, über eine reale Existenz, in der sich »eine seelische Tatsache von eigenem Wert und Dasein« ausdrücke: Diese »Erlebnismöglichkeit« sei die Sehnsucht nach dem System, und sie könne also erst in dem Essay ihre Gestalt gewinnen. ⁵⁶ Somit wird am Ende dem Essay eine eigene Form zugestanden, wobei diese erst aus der Konfrontation mit der Ästhetik zustandekommt. Der Essay wird schließlich als Kunststart anerkannt, und damit ist es Lukács gelungen, das Anfangsdilemma, ob der Essay einmal eine eigene Form haben kann, aufzulösen.

Offenbar zeigt sich aber hier, dass der Lukácssche Begriff die Idee der Kunst nicht die Offenheit und Dynamik bewahren kann, welche sie bei Schlegel hat. Zwar erscheint der Prozess des Richtens auch bei Lukács von höherer Wichtigkeit als das Urteil selbst, nimmt das utopische Ziel der Ästhetik bereits den Anspruch auf das Systemdenken vorweg.

4. Fallbeispiele für die Lukácssche Kunstkritik

4.1. Der Novalis-Essay:

Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis

»Die Kultur war der einzige Gedanke im Leben von Lukács« – behauptet György Márkus [übersetzt von mir – Zs. B.]. ⁵⁷ Die Fragwürdigkeit der Kultur im bürgerlichen Zeitalter wird von Lukács schon in seiner Dramengeschichte als zentrale Frage behandelt; die Chance für Kulturschaffen in einer kulturlosen Zeit erscheint für die Frühromantiker und den jungen Lukács

⁵⁵ Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37), S. 29.

⁵⁶ Ebd., S. 37 f.

⁵⁷ Lukács, György: *A lélek és a formák. Kísérletek* (s. Anm. 39), S. 235.

62 gleichermaßen als zweifelhaft. Auch in dieser Hinsicht schließt sich eindeutig die existentielle Problematik des Essayisten an den Gegenstand des Essays an.

Der *Novalis*-Aufsatz beginnt mit einer die Epoche der Romantik ausmalenden Einleitung, der fünf kleinere Kapitel folgen. Die ersten vier beschäftigen sich mit der frühromantischen Bewegung im allgemeinen, die letzten zwei sind Novalis gewidmet. Ein Komplex der sich wiederholenden Kontradiktionen durchzieht sie. Die ersten drei Kapitel beherrscht die Gegenüberstellung der Romantiker mit Goethe, die zugleich auf der Grundlage des Gegensatzes zwischen ihnen und der historischen Zeit in der Einleitung konzipiert wird. In den letzten zwei Kapiteln wird Novalis von dem frühromantischen Kreis herausgehoben und sein vollendetes Leben als Gegenbeispiel zur Flüchtigkeit der Bewegung dahingestellt. Ein zwiespältiges Verhältnis besteht folglich zwischen ihm und den Frühromantikern: Der Titel und das gleich darauf folgende Motto lassen ahnen, dass Novalis' Gestalt die Frühromantik schlechthin symbolisiere, er wird jedoch bei der Entfaltung der Kritik an ihr als nicht-identisch und gleichzeitig ihr einziger Vollender angesehen. Ähnliche Doppelbödigkeit kann man in seinem Zusammentreffen mit Goethe beobachten. Novalis sei der einzige gewesen, der »von der Notwendigkeit der Trennung von ihm«⁵⁸ sprach, allein er vermochte ebenso wie Goethe »der immer immanenten Gefahr lebenserhöhende Kräfte abzurufen.«⁵⁹

Die engere Zusammengehörigkeit der ersten vier Texteinheiten wird von einem rätselhaft erscheinenden intertextuellen Verweis verstärkt. Das erste Kapitel ausgenommen schließen sich alle mit dem unmarkierten Zitat: »Es lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen...«⁶⁰ Diese Zeile, die aus einem Brief von Henrik Steffens an Tieck stammt, hat Lukács wahrscheinlich aus der Schleiermacher-Monographie von Dilthey übernommen.⁶¹

58 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37), S. 101.

59 Ebd. S. III.

60 Ebd. S. 94, S. 101., S. III.

61 Henrik Steffens an Ludwig Tieck, II. 9. 1814. In: Karl von Holtei: *Briefe an Tieck*. Breslau 1864, Bd. 4, S. 65. Vgl: Wilhelm Dilthey: *Leben Schleiermachers*, Bd. I. Hg. v. Martin Redeker. Berlin 1970, S. 517.

Während alle anderen Zitate und Anspielungen des Essays markiert und in den jeweiligen Kontext als folgerichtige Schritte einer Argumentationskette eingefügt sind, fehlt bei diesem die syntaktische Einbettung im zweiten und dritten Kapitel. In der Einleitung sowie im zweiten Kapitel, wo der Essayist seine Sympathie mit den frühromantischen Vorstellungen spüren lässt, wirkt die inhaltliche Negation, die das Zitat geheimnisvoll ausdrückt, unbegründet, damit irrational, und deshalb kann es auf den Leser jedes Mal bestürzend wirken. In der ungarischen Fassung steigert sich noch die Intensität der Intertextualität, da es außer dem Motto das einzige ist, das nicht übersetzt wurde, deshalb lenkt es als ›Fremdkörper‹ im Text die Aufmerksamkeit auf sich.

Zur Konzipierung eines Textes mit ironischer Struktur genügt die Durchführung des kontradiktorischen Prinzips allein nicht. Wodurch sich hier wirklich ironische Struktur verwirklicht, ist das erneuerte Wiederaufnehmen und Vertiefen der gleichen Problematik.

Stufenweise, in jedem Kapitel gründlicher, werden hier die einzelnen Aspekte der frühromantischen Kulturbestrebung ausgelegt, die in eine endgültige utopische Harmonie münden sollen, indem sie ethischen Charakter haben. Als neben der Kultur Gleichwertiges erscheint das Ideal der Gemeinsamkeit, die romantische Geselligkeit des ›Symphilosophierens‹, die für Lukács durchaus nicht nur die ›Gefühlsgemeinschaft‹ oder ›Erlebnisgesellschaft‹ darstellt, wie sie von Kruse-Fischer kritisiert wird,⁶² sondern sie hätte zu den eigentlichen ›Kulturtaten‹ führen können.

Sogar der ›Egoismus‹ der Frühromantiker, daß sie »Phanatiker und Diener der eigenen Entwicklung« waren, wird entschuldigt, denn sie habe »starke soziale und gesellschaftliche Färbung«⁶³ getragen. Goethe sei ihnen letzten Endes deshalb überlegen gewesen, weil er eine geistige Revolution nicht nur im Ideellen herbeigeführt habe, sondern er habe sich – auf Kosten von Verzichtleistungen – auch in der Realität bewähren können. Stärker als die Überlegenheit Goethes ist die Parteinahme des Essayisten für den frühromantischen Gedanken spürbar, nicht zuletzt weil sie von prägnanten Zitaten unterstützt wird. Der Essayist selbst ergreift das Wort erst

62 Ute Kruse-Fischer: *Verzehnte Romantik* (s. Anm. 8), S. 132.

63 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37), S. 107–108.

am Ende der durchgeführten Gegenüberstellung. Seine explizite Kritik beträgt in der ungarischen Fassung einen einzigen Absatz. Er tadelt im Grunde, dass die Romantiker nicht bereit waren, für die Realität der Taten die Unendlichkeit der Möglichkeiten aufzuopfern und damit sich unbewusst vom Leben abwandten. In der etwa zwei Jahre später publizierten deutschen Fassung wird diese Kritik ausführlicher, erweitert um das Vertauschen der Wirklichkeit zugunsten der Poesie und das Verbleiben der Grenzziehung – ganz im Sinne des vorhin ausgelegten Briefes von Lukács an Leo Popper aus dem Jahre 1909.

Die ironische Struktur wird jedoch damit nicht abgeschlossen, im Lichte der Fortsetzung erscheint das Urteil als eine nur provisorische Synthese. Wenn bisher der letzte Ausklang die Unausführbarkeit der romantischen Ideale war, wächst jetzt die Gestalt Novalis' als Gegenbeispiel aus der zum Verfall verurteilten Bewegung hinaus.

Was den Textumfang betrifft, könnte seine Anwesenheit im Essay für nicht hervorragend gehalten werden, den zu ihm gehörenden Textstellen kommt aber die Bedeutung des Rahmens zu. Er erscheint im Titel, mit ihm schließt der Essayist und von ihm stammt auch das Motto: »Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muß durchgehends symbolisch sein«. Der Motto-Effekt kann allein eine »Signatur der Epoche«, aus der sie stammt, abgeben. Da seine Verwendung in der Romantik weit verbreitet war, kann es die von der ironischen Struktur begründete Systemreferenz noch verstärken.

Lukács' Deutung von Novalis' Werk ist die letzte Entfaltung der ironischen Struktur. Er war der »hartnäckigste« unter den nach Unendlichkeit Strebenden, und dennoch »der einzige praktische Lebenskünstler«, **sowohl Romantiker als auch Goethe.**⁶⁴ Bei ihm ist endlich Leben und Poesie zu »einer untrennbaren Einheit« geworden, »seine Wege führten alle zum Ziel, seine Fragen wurden beantwortet«.⁶⁵ Die Lösung bringt ihm aber wie bei Sokrates, der Tod, der immer »willkürlich und ironisch« ist.⁶⁶ Novalis' Lebenswerk steht unter dem Zeichen des Todes. Das Fragmentarische bekommt erst vom Tode

64 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37), S. 117.

65 Ebd., S. 116

66 Ebd., S. 31.

her seinen Sinn, der Tod bewirkt aber, indem er es abschließt, seine Aufhebung. Wenn er ein »Symbol der gesamten Romantik« ist, dann ist »sein Sieg [...] ein Todesurteil über die Schule«. ⁶⁷

Dass es Lukács in diesem Essay mehr am Exponieren dieser »furchtbaren Zweideutigkeit« als an einer Kritik an der Frühromantik lag, beweist eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1910, in der er noch immer über dasselbe Problem grübelt:

Die Möglichkeit, die einmalige Verwirklichung einer Möglichkeit, sagt Eckhart, bedeutet deren jeweilige Wirklichkeit. Metaphysisch gibt es keine Zeit. Der Augenblick aber, in dem ich ich war, ist tatsächlich das Leben, das Leben selbst; und die das »ganze Leben« ausfüllenden Stimmungen sind doch nur »augenblicklich«. Auch hier freilich diese furchtbare Zweideutigkeit (die für jedes rationelle Temperament besteht, sofern sein Rationalismus nicht bis zum Mystizismus fortgedeiht): ist nicht etwa auch das Frivolität? Mit anderen Worten: das alte Problem (nur etwas allgemeiner und tiefer formuliert): Wo trennt sich Hjalmar Ekdal von Novalis? ⁶⁸

Während früher und später bei Lukács das kritische Verhalten gegenüber der Romantik überwiegt, fixiert der *Novalis*-Essay die frühromantische Position des Festhaltens am Paradoxon: Kann die einzige vollkommene Verwirklichung des frühromantischen Ideals eine Rechtfertigung für die Schule geben, wenn sie gleichzeitig die Aufhebung ihrer wesentlichsten Tendenzen bedeutet?

4. 2. Der Sterne-Essay: *Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Laurence Sterne*

Nach den Absichten von Lukács hätte durch den Sterne-Essay der wichtigste Schritt im Dienste der »Abrechnung« mit der Romantik gemacht werden sollen, paradoxerweise wird jedoch gerade hier eine musterhafte ironische Struktur durchgeführt.

Die »Schuld« daran trägt die Szenerie des Essays, ausnahmsweise wird hier nämlich eine Dialogform konzipiert. Es findet jedoch

⁶⁷ Ebd., S. 117.

⁶⁸ Georg Lukács: *Tagebuch 1910–11* (s. Anm. 24), S. 13 f.

kein »steriler« ästhetischer Diskurs statt, sondern eine konkrete lebensweltliche Situation, wobei die Werbung zweier junger Männer um die Zuneigung eines Mädchens vorgeführt wird. Anscheinend geht es freilich allein um poetologische Fragen, in der Tat wollen jedoch beide Männer das Mädchen beeindrucken.

Außer diesen drei Figuren gibt es auch noch einen Narrator, dem eine äußerst wichtige Funktion zukommt. Er erscheint nicht nur als parteiloser Vermittler zwischen den Rivalisierenden, sondern er entdeckt auch die verheimlichten Motivationen der Gesprächspartner und macht dazu ironische Bemerkungen. Somit wird die theoretische Ebene der Diskussion durch deren emotionellen Hintergrund kontrapunktiert; durch die immer länger werdenden theoretischen Erörterungen schimmern die Unsicherheit und der Selbstzweifel der Beteiligten hindurch. Schrittweise erreicht das Wortduell ein solches ästhetisch-philosophisches Niveau, auf dem die primären – erotischen – Interessen beiseite geschoben werden müssen. Das Ergebnis ist, dass keiner mehr den anderen versteht, beide Rivalen die Situation missdeuten. Joachim, der die Position von Lukács vertritt, glaubt auf Unverständnis und Entfremdung gestoßen zu sein und muss davongehen, während Vincenz, der in der Debatte ästhetisch-moralisch unterliegt, in der Liebe siegreich wird. Wenn er unentschlossen zurückbleibt, kommt ihm selbst völlig unerwartet der Einfall und er küsst das Mädchen, wodurch alle Spannungen aufgelöst zu werden scheinen. Diese Rückkehr in die Realität wirkt höchst willkürlich, folglich erfährt die Ironie eine Zuspitzung.

Popper kritisierte das Konzept der Vermischung von Theorie und Erotik, Lukács meinte jedoch, er brauche sowohl Sterne als auch diese Liebesszenerie, den ideellen Hintergrund des *Sterne*-Essays bildete nämlich für ihn die Absicht der Kritik an der romantischen Ironie. Er behauptete, »bloß sind hier die Kritik der Epik und der Romantik nicht voneinander zu trennen.«⁶⁹ Wenn er am Lebenswerk des englischen Autors die poetische Unzulänglichkeit der par excellence romantischen Gattung des Romans beweisen will, wird von ihm die beliebige Fortsetzbarkeit von Sternes Roman

69 Brief von Georg Lukács an Leo Popper (Budapest, 27. Oktober 1909, s. Anm. 27), S. 91.

als kompositioneller Fehler angerechnet, wobei er eigentlich doch nicht von einer rein poetologischen Absicht geführt wird. Woran er letzten Endes Interesse hat, ist die ethische – in seinen Worten die »weltanschauliche« – Voraussetzung dieses Romantyps, und die unendliche Form sei bloß deren poetologische Konsequenz. Für Lukács bilden die Begriffe »grenzenlose Subjektivität«, romantische Ironie, Weltanschauung und Komposition Korrelate.

Konnte sie [die Komposition] wichtig für ihn [Sterne] sein, wenn diese grenzenlose Subjektivität, dieses romantisch ironische Spiel mit allem Weltanschauung war, unmittelbare Form der Lebensoffenbarung, eine Art des Empfindens und Ausdrückens der Welt? Und jeder Schriftsteller und jedes Werk gibt mir nur ein Spiegelbild der Welt in einem Spiegel, der würdig war, alle Strahlen der Welt zurückzuwerfen. [...] Alle romantische Ironie ist Weltanschauung. Und ihr Inhalt ist immer die Steigerung des Ich-gefühls ins mystische All-gefühl.⁷⁰

So argumentiert der Sterne-Anhänger Vinzenz für die Berechtigung der Formlösung. Wenn er das Spiel als mögliche Haltungsweise gegenüber der Welt bezeichnet, meint er damit die nötige weltanschauliche Legitimation für die unendliche Form angegeben zu haben, was aber sein Gesprächspartner, Joachim als »stil-ethische Verkommenheit«⁷¹ bezweifelt, indem er zuletzt auf die Gefahr des Chaos hinweist und der Unverzichtbarkeit der Ethik beharrt.

Offenbar bildet Friedrich Schlegels Schrift *Gespräch über die Poesie* die Vorlage des Sterne-Essay und die erste Anregung dazu mag Rudolf Hayms Literaturgeschichte geliefert haben. Wie Haym den Roman »für die universellste Dichtungsgattung« der Romantik erklärte,⁷² so behauptete auch Lukács: »[D]ie Wortverwandtschaft von Roman und Romantisch ist kein Zufall: das war die typische Form der Romantik – im Leben wie in der Kunst [...]«. «⁷³

70 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37), S. 298 f.

71 Ebd., S. 304.

72 Rudolf Haym: *Die romantische Schule* (s. Anm. 13), S. 134.

73 Brief von Georg Lukács an Leo Popper (Budapest, 27. Oktober 1909, s. Anm. 27), S. 91.

Das ästhetische Konzept des Sterne-Essays geht demnach – mit verkehrten Vorzeichen – auf das Stück *Brief über den Roman* zurück. Sowohl bei Schlegel als auch bei Lukács steht im Mittelpunkt der poetologischen Ausführung die Romankunst von Sterne und bei beiden werden dieselben Kennzeichen als bedeutsam hervorgehoben: der Humor und die unendliche Form, genannt Arabeske. Weitere wichtige Gemeinsamkeit stellen auch die Vorbilder dar, vor allem Shakespeare und Cervantes, aber auch noch Goethe und Jean Paul, und beim Namen genannt wird bei Lukács freilich auch Schlegel.

Wenn jedoch Lukács Sterne wegen seines unheilvollen »Episodismus« und die Arabeske als die »Anarchie« der Form verwirft,⁷⁴ übersieht er gewollt oder ungewollt, dass Schlegel die Arabeske zwar anfänglich als »keine hohe Dichtung« abgestempelt hat,⁷⁵ später neigte er jedoch dazu, ihr weitere Entwicklungsmöglichkeiten anzuerkennen. Indem Schlegel über »wahre Arabesken« erzählte,⁷⁶ beharrte er schon auf einer »höheren Einheit« und einem »geistigen Zentralpunkt«; wie diese Momente Rudolf Haym in seiner Darstellung der frühromantischen Romantheorie bezeichnete.⁷⁷

Zweifelloso gibt es einen wesentlichen Unterschied: bei Schlegel ist der Zentralpunkt in die subjektive Anschauungswelt des Verfassers hineingelegt, während Joachim-Lukács die Ethik als etwas Objektives transzendiert. Andererseits soll nicht vergessen werden, dass die romantische Ironie nicht einmal bei Schlegel eindeutig ausgelegt wurde, wie Matthias Schöningh gezeigt hat:

Für die eine Seite bedeutet Schlegels Ironie unverantwortliche Willkür, für die andere Selbstbeschränkung und Objektivität. *Beide Seiten haben recht*, denn Friedrich Schlegels Ironie besitzt all diese Bedeutungen, obwohl sich in einzelnen Aussagen seine eigene Akzentuierung von der einen in die andere Richtung verlagert. Somit spiegelt die Kontroverse selbst den in der Ironie enthaltenen »unauflösbaren Widerstreit« wider.⁷⁸

74 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37), S. 317–318.

75 *KFSA*, Bd. 2., S. 331.

76 *Ebd.*, S. 337.

77 Rudolf Haym: *Die romantische Schule* (s. Anm. 13), S. 515.

78 Matthias Schöningh: *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*. Paderborn u.a. 2002, S. 140.

Der einführende Essay, welcher als der letzte verfasst wurde, zeigt eine andere Konstellation als die vorhin besprochenen Texte: Im Vergleich mit der ungarischen Erstausgabe leuchtet ein, dass die deutsche Variante einer neuen Konzeption Lukács' entspricht, wobei ihm eine Vereinheitlichung des Bandes und dabei vor allem die Akzentuierung des Formproblems vorschwebte.

Dieser Brief ist eine Verlängerung der Wirklichkeit, indem hier mit Leo Popper eine unabschließbare Diskussion um die Form fortgesetzt wird. Poppers Anwesenheit in Lukács' Brief ist Schritt für Schritt zu verfolgen – nur in der Mitte des Textes gibt es eine Pause von etwa fünf Seiten, auf denen sich der Briefschreiber von seinen Überlegungen über die dem Essay eigene Form mitreißen lässt. Der Adressat erfüllt verschiedene Funktionen: Eher bejaht als bezweifelt er jedoch die Aussagen des Essayisten. Er befindet sich also nicht ständig in einer Gegenposition wie in dem vorher besprochenen dialektischen Gespräch. Vor allem dient er als Bezugspunkt, als ein verlässliches Du, das man mehrmals anreden, an das man notfalls Fragen richten kann, um den Gedankengang vorwärts treiben zu können. Öfters bestätigt und bestärkt dadurch der Freund fundamentale Äußerungen des Essayisten, genau die Formen betreffend:

Hier sehe ich, was Dich in einer solchen Auffassung der Kritik stört: die Anarchie; das Leugnen der Form, damit ein sich souverän dünkender Intellekt mit Möglichkeiten jeder Art frei seine Spiele treiben könnte.⁷⁹

Wenn man den Hauptstrang des Gedankenganges segmentiert, stellt sich heraus, dass in den einzelnen Etappen im Wesentlichen Gegensätze formuliert werden. Alles andere dient zur Veranschaulichung: Der Essayist bringt Beispiele aus der Kunst-, Literatur- und vor allem Philosophiegeschichte. Hervorgehoben werden müssen noch die Wiederholungen, der Rückgriff sowohl auf die einzelnen Problembereiche als auch die einzelnen Exempel

79 Georg Lukács: *Die Seele und die Formen* (s. Anm. 37) S. 5.

70 mit neuen oder verstärkten Akzentsetzungen. Man hat also eine musterhafte ironische Argumentstruktur vor sich, es fehlt ›bloß‹ das Nachweisen des unabschließbaren Schlusses.

Wie oben schon festgestellt wurde, ist der Ausgangspunkt bei der Verortung des Essays seine Ablösung von der Wissenschaft und die mögliche Eingliederung unter die Gattungen der Dichtung. Das ideelle Gerüst des Aufsatzes wird von vier grundlegenden Gegensatzpaaren getragen. Diese sind der Logik des Textes folgend: Wissenschaft und Kunst; Dichtung und Kritik/Essay; Kunstessay und ›lebensunmittelbarer‹ Essay, schließlich Essay und Ästhetik.

In der ungarischen Fassung kommt dem intellektuellen Essay das letzte Wort zu; der Text schließt mit dem letztlich uneingelösten Versprechen einer selbständigen Form, mit einer Hoffnung auf dieses Vielleicht und mit drei Punkten – womit, dem klassischen Essay-Diskurs treu bleibend, das Fragmentarische als letzter Eindruck bleibt: »Und man darf sich keinen Augenblick darum kümmern, wie weit man auf diesem Wege vorwärtskam, man soll nur nach vorne gehen und gehen, gehen... [übers. v. mir – Zs. B.].«⁸⁰

In der deutschen Version wird dieser Ausklang vollständig verändert. Als potentiell Endziel erscheint die große Ästhetik, die allein befugt sei, einen Maßstab anzulegen. Lukács braucht also für seinen Essay einen ideellen Gegenpol, um die ihm entsprechende Form zu bestimmen. Diese Lösung ermöglicht die Durchführung der frühromantischen ironischen Struktur angemessener als die ursprüngliche ungarische Variante.

Wenn Lukács in dem Essayband die behandelten Werke »an der Idee der Kunst« misst,⁸¹ verwirklicht er sozusagen das frühromantische Ideal der Kunstkritik, zugleich nimmt er aber eben dadurch dem Essay seinen Versuchscharakter, schließlich und endlich hebt er ihn auf.

Andererseits, indem die apostrophierte Ästhetik die ›absolute Idee der Kunst‹ von den Frühromantikern in Erinnerung bringt, erhält durch sie der Essay ein ebenbürtiges Pendant, wodurch

80 Lukács, György: *A lélek és a formák. Kísérletek* (s. Anm. 39), S. 33.

80 Georg Lukács: Die Seele und die Formen (s. Anm. 37), S. 110.

das strukturelle Prinzip der Gegenüberstellung bis zum Ende aufrechterhalten bleiben kann. Somit ist der *Brief* mit der konsequenten Durchführung der ironischen Struktur eine vorbildliche Einführung in die weiteren Essays, indem er als ein Modell für diese dient. Er gibt das Muster ab, nach dem in dem Essayband in den einzelnen Aufsätzen die Form entstehen wird.

5. Fazit – Ausblick

Der vorliegende Beitrag machte den Versuch, das widerspruchsvolle Verhältnis des jungen Lukács zu der frühromantischen Kunsttheorie in seiner Komplexität darzustellen und dabei war es nahe liegend, sich auf Grundlage des Hauptwerks der Jugendperiode, *Die Seele und die Formen*, auf die Problematik der Kunstkritik als Genre zu konzentrieren.

Wie allgemein bekannt, vollzog sich bei Lukács im Späteren eine radikale Distanzierung von der Position der Jugendjahre, deren erste Zeichen man bereits in dem Essayband bemerken kann. Als ein solches Zeichen kann sicherlich die Überarbeitung der ersten, ungarischen Fassung bewertet werden: es ist erstaunlich, dass Lukács nach etwa anderthalb Jahren bereit war, seine Position im Bezug auf den Essay, was dessen Offenheit betrifft, für die deutsche Fassung zu revidieren. Nicht gesprochen wurde bisher in diesem Zusammenhang über den Ernst-Aufsatz, welcher 1911 entstanden ist und daher erst in die deutsche Ausgabe aufgenommen wurde. Er handelt von der »Metaphysik der Tragödie« und kann kaum mehr als Essay behandelt werden, insofern darin die Aussagen mit kategorischer Eindeutigkeit formuliert sind. Ein Beweis dafür, dass sich Lukács in kaum nachvollziehbarem Tempo von seinen Jugendidealen entfernte. Das nächste namhafte Werk von ihm, die *Theorie des Romans* aus dem Jahre 1916, entsteht nach seiner eigenen Äußerung bereits unter dem dominierenden Einfluss von Hegel, Friedrich Schlegel wird nur einmal beiläufig, im Vorwort erwähnt... Die romantischen Bestrebungen und Denkexperimente werden im Angesicht der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs als reine Illusionen verabschiedet.